

TEKSTURA

Rocznik Filologiczno-Kulturoznawczy

tom 1 (4) 2013

Marta Dąbrowska

W „TEATRZE” STANISŁAWA GROCHOWIAKA. O POETYCKIM TOMIE *BALLADA RYCERSKA*

Na nazwę debiutanckiego tomu z 1956 roku Stanisław Grochowiak wybrał tytuł jednego z wierszy – *Ballada rycerska*¹. Nawiązał tym samym do tradycji gatunkowej ballady, co pozwala odkryć zaskakujące konotacje tomu z epicko-lirycznym wzorcem, nie tylko w zakresie jego muzyczności. Opowieść zawarta w lirykach ma styl podobny występom ówczesnej sceny kabareto-wo-estradowej², żywo zainteresowanej konwencjami balladowymi. Stanowi ponadto ulirycznioną, pełną tajemnic opowieść o poecie, przywdziewającym kolejne kostiumy w teatrze swej wyobraźni.

Nie wolno zapominać, że oprócz liry gęślarza dzierży on w swej dłoni także miecz. Grochowiak powołuje się bowiem na etos rycerski, prowadzi swoją krucjatę o wyzwolenie wyobraźni. Toczy bój o prawo do artystycznego wyrazu w świecie antypoetycko nastawionego socrealizmu. Uniformizmowi literatury dyktowanej przez ideologię przeciwstawia swoją eklektyczną oryginalność³.

Tom otwiera wiersz *Modlitwa*. To rodzaj litanii melodyjnie wyrażonej w licznych powtórzeniach. Jej słowa wypowiada poeta pełen zachwytu, rozsmakowany w wymienianiu epitetów dotyczących adresatki modlitwy. Jest jednocześnie wobec „ogrodu z plonem łask” pokorny, modli się o konkretny dar. Grochowiak odwołuje się do tradycji doksologii. Matka Boska, niczym

¹ S. Grochowiak, *Ballada rycerska* [w:] tenże, *Wybór poezji*, Wrocław 2002.

² J. Sławiński, *Ballada*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowi, A. Okopień-Sławińska i J. Sławiński, Wrocław 2002, s. 56–57.

³ Por. J. Łukaszewicz, *Wstęp*, [do:] S. Grochowiak, *Wybór poezji*, s. LV.

muza, ma nadać twórczości podmiotu lirycznego „właściwy kierunek”⁴. Prosi on o światło w „ciemnych wierszach”, zatem o przywilej *calor poeticus* – poetyckiego żaru. Zwraca się do Matki Bożej – tej od Aniołów i tej od pajaków. Rozległość wyobraźni Grochowiaka pozwala zmieścić to, co najwznioślejsze i to, co ziemskie, codzienne. Sam poeta wytłumaczył w jednym z wywiadów: „Matka Boska od pajaków jest Matką Boską od rzeczy zwyczajnych [...]”⁵, ucinając dyskusję o demoniczności swych skojarzeń.

Grochowiak widzi bowiem człowieka jako istotę między niebem a ziemią. Specyfikę tego położenia przekuł w „misterium poetyckie, gdzie smak życia poznaje się przez nieustanną próbę śmierci”⁶. Wzniosłość jest przełamywana na pospolitością.

„Ziemskość” postaci zdaje się dla poety najistotniejsza. Przeprowadza je przez strofy tomu jako niezwykle barwną menażerię. Posługuje się „zbiorem baśniowych masek i archetypowych figur”⁷. To efekt zmagania z materią języka o „wyrażalność”. Autor jest zachłanny wobec tradycji, w której, niczym w rekwizytorni, szuka odpowiedniej maski. Jacek Łukaszewicz zauważył, że Grochowiak „nigdy nie mówił o sobie bezpośrednio, zawsze uczucia swoje teatralizował”⁸. Wytworzone „teatrum dla działań” pozwalało lirycznemu „ja” podchodzić do dorobku tradycji w sposób twórczy. Grochowiak narzucał wybranym postaciom siebie, własną osobowość⁹.

Wciela się w postaci nieprzypadkowe, bo w ich odczuwaniu widzi szansę autentycznego kontaktu ze światem, którego piękno polega, paradoksalnie, na nieestetyczności. Często, już na scenie, aktor celowo wypada z roli. Ta swoista parabaza ukazuje dystans Grochowiaka wobec swej twórczości. Jak w wierszu *Don Kichot*, w którym stać go nawet na wskazanie przyszłego losu swych wierszy jako opakowania do śledzi (sic!). Podmiot liryczny czuje się wnukiem Sancho Pansy, a raczej się w niego wciela. Jest towarzyszem „błędności” Don Kichota, którego przewyższa krzepkością, witalnością i „chłopskim rozumem”. Giermek „błędnego rycerza” to prostaczek, tłucze „chudą oślinę”, pije i je, potrzeby i myśli ma niewysublimowane. Dotyka życia w ca-

⁴ „Dialogi z poetą o poezji” – Stanisław Grochowiak. Zapis audycji telewizyjnej, wywiad przeprowadziła M. Nieńkowska, „Poezja” 1977, nr 2, s. 17.

⁵ Tamże, s. 17.

⁶ K. Grela, „Rzeczy wietrznej albo nocnego cienia nie przepłószysz”, „Poezja” 1977, nr 2, s. 77.

⁷ A. Lam, *W koronie ze rdzy*, „Miesięcznik Literacki” 1988, nr 12, s. 48.

⁸ J. Łukaszewicz, dz. cyt., s. LII.

⁹ Tamże.

lej jego fizyczności, w jego wulgarnym pięknie. Nie kocha poetycko, nie będzie miał wystawnego pogrzebu, ale to nieistotne, ponieważ zanim zrobi „klap”, zazna wspaniałości biologicznego istnienia. Jak zauważył Jacek Łukaszewicz: „Grochowiak chce otworzyć plebejski świat prawdziwej kultury, dotrzeć do wielkiego poważnego śmiechu, przeciwstawionego zarówno oficjalnemu sztucznemu światu życia kulturalnego [...], jak i egzystencjalnemu niepokojowi”¹⁰.

Naturalistyczne ujęcie istnienia, obsceniczność w kreacji postaci odzwierciedla także rola „piersiastego chłopca” w liryku *Marchoń*. Fizyczność błazna przywodzi na myśl Pantagruela czy Gargantuę. W swym rozpasaniu i błazeństwie jest istnym wcieleniem karnawału. Wolno mu zatem mówić wprost, ośmieszać rzeczywistość i ukazywać jej dotkliwie brzydką stronę. Znoj życia, trud codziennej pracy ludzi niskiego stanu są nieustannie podkreślane w refrenie ballady o „pieruńskim chłopie”. Za mocą jego gawędy budzą się instynkty, a dotąd dręczeni znajdują swój odwet w rabacji. W niej znajduje wydzwięk karnawałowe odwrócenie ról panów i poddanych. Czas zapustu jest krwawy.

Zarówno Sancho Pansa, jak i Marchoń są rolami wykreowanymi, by „wyrazić zrozumienie i miłość do człowieka takiego, jakim jawi się w całej swej biologicznej obrzydliwości. Jest to poczucie jakiegoś ludzkiego braterstwa, najtrudniejszego ze wszystkich: braterstwa w brzydocie i śmierci”¹¹.

Szymon Słupnik, kolejna postać z Grochowiakowego *teatrum*, na obraz świata zdominowanego cierpieniem patrzy z miejsca swej ascezy. Czy to bunt z „napowietrznej pustelni”¹², jak pisał Andrzej Lam. Wydaje się, że podmiot liryczny raczej dystansuje się wobec ascetycznej postawy niż z nią utożsamia. Nie chce obserwować, a działać, zatem w opisywanym bohaterze, Słupniku, widzi człowieka o postawie skrajnej, opozycyjnej w stosunku do sowizdrzałskiej aktywności, którą podmiot liryczny wyraźnie aprobuje. Czuje się bowiem „powołany na bunt” przeciwko porządkowi świata.

Kolejnymi postaciami wkraczającymi na deski sceny są dwaj poeci: François Villon i Paul Verlaine. Średniowieczny pisarz fascynował poetę, bo, jak powiedział sam Grochowiak, „*Wielki testament* jest napisany ze świadomością nieuniknionej śmierci. A ile w nim tej zdrowej rubaszności, przeko-

¹⁰ J. Łukaszewicz, *Ów chłopiec niezwykły*, „Odra” 1976, nr 12, s. 60.

¹¹ Cyt. za: N. Zacharkiewicz, *Motywy śmierci w liryce Grochowiaka*, „Poezja” 1997, nr 2, s. 80.

¹² A. Lam, dz. cyt., s. 49.

ry, przekomarzania się z rzeczywistością, z naszym losem [...]”¹³. Bohater liryczny wiersza *Chmura* jest pijanym rozpustnikiem, który dzierży flaszkę wina, a w zębach trzyma nóż. Złoczyńca z niego i uwodziciel, ale ma w sobie także wspomnianą rubaszność, butność wobec świata, jednocześnie przeraża i fascynuje. Brutalnie odbiera otoczeniu jego piękno, nawet z chmury czyni przedmiot materialny. Wzniosłość obłoku zostaje przełamana, bo siłą zostaje zamieniony w pospolitą pierzynę. Grozy występu Villona dopełnia wizja z ostatnich wersów, stylizowana na apokaliptyczny czas trwogi. Kontrast chmury – pięknego łabędzia płynącego przez „kolorowooki staw” i grozy świata, jest bardzo silny. Tylko Villon zdaje się zachwycony rozszalałymi żywiołami. Złowieszczo chichocze, czekając wyzwania, jakby gotowy do skoku...

Zza kulis teatru Grochowiaka wyłania się Verlaine – *poète maudit* słynący z poezji mistrzowskiej pod względem zawartych w niej brzmień. Wyimek z jego skandalizującego, cygańskiego życia stanowi treść opowiadki zawartej w wierszu *Verlaine*. W żwawym rytmie pędzącego powozu wyłania się obraz bajkowego świata. Wszystko w pierwszych wersach jest zastygłe, konie są szklanymi figurkami, kochanka to dama z talii kart. Ożywa ta martwa rekwizytornia w dźwiękach i obrazach w oczach Verlaine’a – poety. W jego rękach tkwi różdżka Prospera. W tej scenicznej feerii tylko on sam jest zaskakująco „prawdziwy”. Im bardziej zmniejsza się jego dystans wobec przedmiotu/podmiotu pożądania, tym więcej niedoskonałości zauważa jego wyostrzony wzrok. Kochanka zmienia się w grubą, żarłoczną kobietę. Nieestetyczność jej ciała zostaje spotęgowana przez otaczające przedmioty – z rysami, rozbite. Podobnie jak rzeczywistość, która wdziera się w wymaginowane wyobrażenie bohatera lirycznego.

Dzieje się to w specyficznym, miarowym rytmie. To niezwykle istotny element w całym tomie Grochowiaka. Poeta ma, jak zauważył Lam, „nienaganne wyczucie muzyczności frazy”¹⁴. Obok nieodzownej maski w rekwizytorni jego teatru za najważniejszy przedmiot trzeba uznać gitarę, gdyż może ona wskazywać na zastosowane przez poetę instrumentacje i inkantacje. Teatralną przestrzeń wypełniają rozmaite dźwięki. Ich skala waha się od delikatnych szmerów, jak te w lokach koni w liryku *Verlaine*, do mocnych dźwięków, jak uderzenie zapadających się brwi mściciela z *Ballady rycerskiej*.

¹³ „Dialogi z poetą o poezji”..., s. 17.

¹⁴ A. Lam, dz. cyt., s. 48.

Grochowiak stosuje liczne rymy, refreny, powtarza uparcie budowane w swoistym rytmie formuły. Stylizuje swe wiersze na ludowe śpiewy, bardzo często ich tok przypomina także dziecięce piosenki czy wyliczanki. Jerzy Kwiatkowski pisał, w odniesieniu do wyobraźni i absolutnej szczerości poety, o ważnej w debiutanckim tomie Grochowiaka „stylizacji infantyliczującej”¹⁵. To niezwykle trafne określenie można także stosować do sposobu, w jaki Grochowiak rytmizuje swoją poezję. Poeta używa wyrazów dźwiękonaśladowczych. W *Marcholcie* ciągle powracają „tili tåk” i „brzdåk”, „plan-ko, kanko, pili pianko”, „tiuli, tiuli-tali, tan” – odzwierciedlające głos szarpanych strun. W liryku *Verlaine* Grochowiak w podobny sposób uzupełnia tekst o zestawienia „puku-stuku”, „tiki-tako”, „tiko-tak”, naśladując brzmienie toczących się po bruku kół. Wersy są tak zrytmizowane, że wpadamy w galopadę koni. Wszystko w tym wierszu wydaje (na cześć Verlaine’a oczywiście) jakiś dźwięk i nim zaznacza czyjeś istnienie w nieustannym pędzie (świsł wiatru – grzyw koni, cienkie dzwonienie – porcelany). Ciekawe jest również zastosowanie w *Marcholcie* refrenu – formuły, który pozwala opowiadać historię „w kółko”. Wrażenie swoistego zaklinania, inkantacyjności tego tekstu, dają wciąż powtarzane wersy: „Nic nie spadło prosto z nieba, nic się samo nie wykluło [...]”.

W *Szymonie Słupniku* zastosował poeta układy wersów, które można określić jako struktury refreniczne (zarówno refren po strofie, jak i powtórzenie w jej obrębie), również przypominające zamawianie brzmieniem kojarzące się z poetyką ludowej opowieści. Po raz kolejny znajduje swe uzasadnienie określenie całego zbioru Grochowiaka mianem ballady.

Ciekawe jest także wykorzystywanie przez poetę swoistego przełamania wynikającego z nagłego przejścia od ciągu epitetów (*Modlitwa*) czy zdrobnień („paluszki”, „usteczka”, „wierszyczki” w *Balladzie rycerskiej*), nadających „miętkość” wybrzmiewania kolejnych wersów, do niemelodyjności końca wypowiedzi lirycznej. Dobrym przykładem tego chwytu jest, wielokrotnie już przywoływany, liryk *Verlaine*.

Grochowiak ma tendencję do powtarzania tych samych wyrazów w zdających się nie kończyć ciągach. W *Balladzie rycerskiej* są to szeregi „więc głowy, więc głowy, więc głowy”, „i słowa, i słowa, i słowa”, czy wreszcie kilkakrotnie powtarzane „a fe”, które rozbrzmiewa głosem małego dziecka. Potęgują te zwielokrotnienia wrażenie miarowości, przetaczania się.

¹⁵ J. Łukaszewicz, *Wstęp...*, s. XXI. Por. też: J. Kwiatkowski, *Ciemne wiersze Grochowiaka*, [w:] tenże, *Klucze do wyobraźni*, Kraków 1964, s. 190.

Wszystkie liryki łączy wartki rym, utrzymane zostają w lekkim tonie, który stanowi wyraźny kontrast dla wyrażanych treści, gdyż świat poetycki Grochowiaka jest przede wszystkim światem z „krwi i kości”. Jego głównymi rekwizytami są czarna kiszka, nóż i wino. W liryku *Verlaine* kochanka zostaje pozbawiona eteryczności – je, a raczej pożera, podobnie jak Sancho Pansa z *Don Kichota*, czarną kiszkę. Czynności fizjologiczne (jednak bez odwoływania się do skatologii) przedstawia poeta z rodzajem lubości, powtarzają się w lirykach sławiących życie w jego wymiarze ziemskim. Cieleśność fascynuje poetę, ponieważ to w vitalności dostrzega pełnię urody człowieka. W świecie naturalnego prawa siły fizycznej, która wynika z wewnętrznego żaru, mściciele używają noży czy toporów (*Marchońt, Ballada rycerska*), powietrze pachnie smołą (*Marchońt*) lub krwią (*Verlaine*). Przez wersy liryków „krąży” flaszka z winem, panuje atmosfera gorąca, upojenia.

Siła poetyckości tkwi u Grochowiaka w opisie tego, co zakłęte w materii. Zastygłe, nieruchome, niezmiennie przykuwa artystyczne spojrzenie. Wzrok poety koncentruje się na człowieku, który jest nieustannie tak samo bliski ziemi (uwikłany w swą cielesność), jak i metafizyki, bo czeka w nim przecież uśpiona dusza. Kiedy zapada „czarne wieko nocy” (*My i Bóg*), otwiera się perspektywa kontaktu z Bogiem. Co niezwykle, dochodzi do niego dzięki dotykowi. Fizyczność i duchowość są w poezji Grochowiaka nieodzowne. Nadchodząca ciemność skojarzona została z zamykaniem wieka trumny. Ta na deskach teatru poety oznacza nie tylko lęk, ciągłą świadomość prawdy słów *vanitas vanitatum et omnia vanitas*, ale skłania do spełniania siebie, swej roli, zanim ciało obróci się w proch.

W „kulisach mentalnych” poezji Grochowiaka odkryć można jego sposób na radzenie sobie ze swoją *vanitas*. To poezja pozwala mu niejako zwielokrotnić swe życie, bo jest sceną dla kolejnych jego wcieleń. Podmiot liryczny często wkłada maski, poezja *Ballady rycerskiej* jest zdominowana przez lirykę roli.

Już w pierwszym wierszu tomu, w *Modlitwie*, bohaterem lirycznym jest twórca proszący o natchnienie, szukający sposobu na wyrażanie. Pobrmiewają w tej prośbie słowa Norwida: „odpowiednie dać rzeczy słowo”. Grochowiak podkreślał, że chodzi o pomoc w budowaniu formuł „zgodnych w stosunku do zamysłu, jaki posiada w sobie”¹⁶. Blask miał zatem objąć jego umysłowość, a nie sprawić, że liryki staną się „jasne”. Sam autor powiedział:

¹⁶ „Dialogi z poetą o poezji” ..., s. 17.

„poezja ma prawo do pewnego rodzaju ciemności”¹⁷. Sensy w lirykach Grochowiaka najczęściej opalizują.

Dobrym tego przykładem jest wiersz *Oczekiwanie*. Czeka podmiot liryczny zarówno na cud narodzin poezji, jak i dziecka. Pióro porównane zostaje do kilofa, którym nie można nic „wyrąbać”, bo bogactwo przeżyć poraża siłę kreacyjną. Nagle jednak zalewa ona poetę. Uruchomiony zostaje szereg skojarzeń związanych z żeglowaniem. Wiersz przypomina *Statek pijany* Artura Rimbauda.

Wydaje się, że wyobraźnia Grochowiaka to ciągi obrazów, konkretnych, rysowanych mocnymi pociągnięciami, a co najistotniejsze – odzwierciedlających kulturowe kompetencje autora. Za „kulisami” poszczególnych wersów odkryć można fascynację wielowiekową tradycją literacką. Co ciekawe, epoki literackie, które stanowiły inspirację dla Grochowiaka, układają się w ciąg przypominający „dolną” część sinusoidy Juliana Krzyżanowskiego.

Autor *Ballady rycerskiej* sięga do średniowiecza. Człowieka ukazuje jako istotę dualną, mieszczącą w sobie dwa pierwiastki, bo ma przecież oprócz ducha także ciało. Kreuje zatem teatr świata poetyckiego, jak już wspomniano, na podobieństwo sceny misterium. „Średniowiecze staje się krzywym zwierciadłem dla współczesności, obnaża ją, nadaje jej cechy groteskowe, pogłębia [jej – przyp. M.D.] tragizm i błazeństwo”¹⁸, jak pisał Grela. Dobrze ukazuje to chociażby specyfika ujęcia motywu *dance macabre*. W liryku *Tramwaj wszystkich świętych* korowód zmarłych postaci zostaje zamieniony w szereg pamiątek po nich. Zostali zamienieni w konterfekty. Zakłęci w porcelanie mają twarze „uprzejme i słoneczne”, podmiot liryczny wymienia je, opisuje: wyobrażają dziewczynkę, chłopaczkę, starca, kobietę. Tramwaj wiezie żywych na spotkanie z umarłymi. Echa niezmiennego *memento mori* płyną z wersów liryku, zdynamizowane chaotycznym ruchem śpieszących na cmentarze.

Ta dynamika jest charakterystyczna także dla opartej na kontrastach poezji barokowej. Wystarczy przypomnieć liryki Mikołaja Sępa Szarzyńskiego, dla którego ruch oznaczał nieuchronność przemijania, czy Daniela Naborskiego – zestawione przez niego zostały obrazy urodziwości ciała i jego rozkładu. Grochowiak buduje swoją poezję podobnie – w oparciu o antynomie „pełni życia i jego szczątków”¹⁹. Jak w liryku *Król zabity*, w którym nie-

¹⁷ Tamże.

¹⁸ K. Grela, dz. cyt., s. 77.

¹⁹ A. Lam, dz. cyt., s. 48.

dawne piękno kwiatu wplecionego w królewską brodę musi ustąpić prawu śmierci. Piwonia zostaje zakopana przez psa, co odbywa się wobec dojmującej obojętności zabitego – jest już tylko fascynującą w szczegółach swej kolorystyki i faktury, nieożywioną materią.

W „kulisach mentalnych” Grochowiaka kryje się także inspiracja literaturą romantyczną, wyrażona głównie w przybranej przez poetę postawie buntu. Jest on stale obecny w tej poezji. Ma jednak wymiar nie tylko społeczny – jako opór wobec stalinizmu, ale i egzystencjalny, co bliskie postawie romantyków. Poeta czuje się naznaczony, walczy „powołany na bunt”, także o możliwość poznania Boga, co badaczom przypominało walkę Jakuba z Aniołem²⁰.

W liryku *My i Bóg* Stwórca zjawia się nocą, kiedy wszyscy śpią. Sen jako stan wyjątkowy, odkrywający irracjonalną stronę świata, wciąż powraca w poezji romantycznej. Podobnie jak pytania o zło. Teodycea u Grochowiaka najwyraźniej zaznacza się w liryku *Płacz Żyda*. Wybrzmiewa w dramatycznych słowach podmiotu lirycznego: „Ja się pytam czemu”, skierowanych do Jahwe. Zaskakująco jednak okrucieństwo świata nie wywołuje już w podmiocie lirycznym buntu. „Ja” liryczne jest pokorne, ma poczucie własnej znikomości – „I napotkam psa jakiego / To ustąpię jemu z drogi / Ludziom ręce będę lizał / Wszy otoczę służebnością”. Smutne to i przejmujące wyznanie.

Grochowiak jawi się także jako doświadczający spleenu modernista. Ma często iście dekadencje spojrzenie na rzeczywistość. Poeta powiedział, że „tragizm jest rzeczą immanentną, związaną z życiem ludzkim”²¹. Jest on u autora *Ballady rycerskiej* nieodzownym rysem przybieranych masek. „Ciemne spojrzenie” zostaje ekspresyjnie wyrażone w liryku *Chmura*, w którym trąby grzmiań niczym jerychońskie, może jednak też przejawiać się subtelniej. W wierszu *** (*Pisałem Cię konwalią i zmierzchem...*) to obraz „zwiędłej róży” rzucanej na usta ukochanej i opisywanie kobiety „zmierzchem”.

To wyciszenie tonu nie oznacza jednak ukojenia, ciągle towarzyszy poecie doświadczenie schyłku. Bardzo często jego wiersze przypominają liryki modernistów francuskich, przywoływanych Verlaine’a czy Rimbauda. Grochowiak jest im podobny także w postawie wyklętego. Wybiera ją, żeby tworzyć.

Najpiękniejszym wierszem w jego debiutanckim tomie jest liryk *Wdowiec*. Poeta zaklął miłość w przedmiotach codzienności. Podmiot liryczny doświadcza pustki. Po odejściu ukochanej kobiety pozostały mu tylko jej rzeczy. Bierze je w ręce, dotyka, mówi o nich z rozczuleniem, przelewa na nie

²⁰ J. Łukaszewicz, *Wstęp...*, s. XX.

²¹ „*Dialogi z poetą o poezji*” ..., s. 17.

swoją miłość. Chowanie welonu, pantofli, kolczyków jest szeregiem pożegnań, ale także czynnością mającą uchronić je przed zniszczeniem, by nie została zerwana ostatnia więź z ukochaną. Delikatna materia welonu zostaje zestawiona z pomiętą gazetą, w którą zostaje zawinięty. Pospolitość „puszki od maggi” stanowi kontrast dla kolczyków jak „dwie krople rosy”, które przypominają przecież łzy. Otoczenie bez kochanej osoby staje się przestrzenią samotności i ciszy – chcąc ją przełamać, podmiot liryczny „podzwania puszką” – zachowuje się niczym mały chłopiec. Rozpacz wyraża się także w gestach gwałtownych, jak gdyby to „niedobre” krzesło było winne swej pustki i „zimna” (jakże dziecinnie, a przez to jeszcze żałośnie, brzmi ta skarga). W ostatnim, noszącym cechy desperacji, geście sięga wdowiec po mydło należące do zmarłej. Przywołuje ono wspomnienie jej ciała, piersi, włosów, nosa. „I nos mydliłaś – i nos” zdaje się łkać „ja” liryczne. „Śliski kamyczek” zamienia się w przedmiot uwielbienia. Grochowiak zestawia głód uczuć z głodem fizycznym. Podmiot liryczny jest przerażony, że już wkrótce będzie odczuwał czczość, której nic nie ukoj. Ileż smutku, ale i rezygnacji jest w wypowiedzianych słowach „Mój Boże”...

Tom *Ballada rycerska* to liryka synestezyjna. Poezja Grochowiaka jest poezją wszystkich zmysłów i działa na nie w sposób totalny, ponieważ stanowi przede wszystkim feerię dźwięków i mocnych barw (czerwieni, czerni, złota). W odniesieniu do *Ballady rycerskiej*, konsekwentnie stosując metaforę teatralną, można by także użyć terminu *Gesamtkunstwerk* (wielorakie dzieło sztuki), bo działa śpiewnością frazy, sugestywnym słowem oraz dramatyczną dynamiką ruchu.

Zróźnicowanie zbioru pozwala nazwać poezję Grochowiaka synkretyczną – zarówno pod względem kulturowym, jak i stylistycznym. Autor omawianego tomu czerpał z twórczości „wielkich” światowej i polskiej literatury, „nie ukrywał nigdy swoich pokrewieństw z wyboru”²². Najdobitniej wyraził ową synkretyczność tomu Jan Błoński w często cytowanym, bo jakże kunsztownym, ujęciu:

Grochowiak – narąbał całych ćwierci baroku, połci dekadentyzmu, kawałków ekspresjonizmu, doprawił je Norwidem, Liebertem, Gałczyńskim [...], wszystko to wrzucił do kotła, zagotował, odcodził i ciepłe jeszcze sprasował w gęste treściwe wiersze. Danie smakowite dla wyrafinowanego podniebienia, bo wiadomo,

²² J. Łukaszewicz, *Wstęp...*, s. LI.

że barbarzyńską kuchnię doceniają najlepiej ci, których wychowano na białym chlebk²³.

Posmakowanie tej „egzotycznej potrawy”²⁴ lub – posługując się po raz kolejny metaforą teatralną – obejrzenie „alternatywnego spektaklu” Grochowiaka, to doświadczenie niewątpliwie silne. Choć znajdą się i tacy, których estetyczny smak wybierze „biały chlebek” i teatr repertuarowy.

²³ J. Błoński, *Fetyszysta brzydoty*, [w:] tenże, *Zmiana warty*, Warszawa 1961, s. 73.

²⁴ Tamże.